serie
cuadernos
2

Ya llega el día
Charanda

ESTUDIO Y RECOPILACION DE LA DANZA AFROGUARANITICA

LA SOCIEDAD DEL TAMBOR
CHACO

serie
cuadernos
2

Ya llega el día
Charanda

Estudio y recopilación: Maximiliano Vauco Fernandez

Ilustración de tapa: Registro fotográfico del baile de la charanda tomado por Carlos Rodríguez en Empedrado, Corrientes, 1965.

©LA SOCIEDAD DEL TAMBOR, 2024

Propiedad reservada Ley 11.723

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, conservada en un sistema reproductor o transmitirse en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia, grabación o cualquier otro, sin previa autorización de su autor.

ÍNDICE

3 Índice
5 Introducción
7 La Semba en el Río de la Plata
11 Manifestación afroguaraní
14 La Semba en Argentina
17 De Semba a charanda
20 Identidad propia
25 La Semba en el Chaco
- *El Contrapunto.*
- *El Cambá Candombe*

35 Componentes de la Semba Litoraleña.
40 El bombo de San Baltasar
48 Expresiones de la charanda
56 Memorias de la Semba
59 Proyección y estilo
64 Las nuevas formas
68 Conclusiones
70 Recopilación de charandas
- *Versos truncos del Kambá Kua*
- *Toque de candombe*
- *Cantos de la charanda*
- *Charanda*
- *Charanda negra*
- *Charanda de la libertad*
- *Charanda morena*
- *Esclava de luz*
- *Fiesta charandera*

85 Otras composiciones
- *Oixá*
- *Charanda zemba*
- *Triste cambá*
- *Como en suelo africano*
- *Tambora de los morenos*
- *Rufino charanda*

93 Bibliografía
96 Agradecimientos

EL BOMBO DE SAN BALTASAR

Entre los componentes de la Semba y específicamente, de la construcción de esta expresión en nuestro litoral, la presencia del bombo es significativa ya que representa el origen directo de la expresión, la Semba nace con él y, por ende, en el tráfico del esclavizado, llevó en su cabeza la figura y sonido de este instrumento para reconstruirlo en el suelo desconocido.

En el caso de toda América, la construcción de tambores comenzó como una necesidad del esclavizado por replicar los instrumentos ceremoniales y festivos de su pueblo, usando para ello los pocos recursos con los que contaba. Sumado a esto, la prohibición del toque o limitado espacio personal con el que la persona contaba fue también una variante en el armado de los tambores. No obstante, tanto en Centroamérica como en el Río de la Plata pronto se generalizó la construcción una técnica constructiva que aprovechaba, en zonas portuarias, las barricas de madera que quedaban en desuso, a las cuales solo bastaba cerrar una de sus bocas con un parche de cuero y dejar libre la otra para que las manos hagan el resto. En cambio, los esclavizados ubicados en zonas de nula accesibilidad a estas barricas, contaban con árboles de corteza dura y fibra blanda con los cuales, ahuecándolos, replicaron sus tambores. El gran tambor o bombo fue entonces posible de replicar en diferentes regiones, siempre manteniendo sus características principales.

Los primeros registros de este instrumento, ya expuestos, lo localizan en Santo Domingo hacia el año 1698, aunque existieron relatos posteriores como el realizado por el naturalista Michael Etienne Descourtliz pocos años después al retomar la descripción de los tambores utilizados en Centroamérica. En esa ocasión, el naturalista documenta el instrumento en cuestión como alto, cubierto con cuero por ambos extremos, y que los negros, montados a horcajadas sobre él[61], lo hacían resonar golpeándolo con los dedos y las muñecas[62]. Tal como lo dijimos, ese tipo de tambor se construía a partir de troncos ahuecados.

En el caso del actual territorio argentino, la presencia de los tambores ahuecados tiene sus antecedentes inclusive antes de la llegada de los esclavizados, debido a tradiciones de pueblos originarios que consistían también en la fabricación de tambores en base a troncos. Y si bien existieron numerosas clases de tambores ahuecados, esta práctica se fue perdiendo generacionalmente[63] para dar paso a los tambores abarrilados, más fáciles de construir o conseguir[64].

[61] Labat manifestaba que esta posición los llevaba a sentarse sobre los tambores.
[62] ÁLVAREZ NAZARIO, M. (1960) en “Historia de las denominaciones de los bailes de bombas” - Revista de Ciencias Sociales N° 1.
[63] ORTÍZ ODERIGO, N. (1969) “Calunga. Croquis del candombe” – EUDEBA.
[64] Una de las referencias más antiguas del tambor fabricado con barril fue realizada en 1797 por el francés André Pierre Ledrú en Puerto Rico.

Fragmento del óleo "Día de Reyes" de Víctor Patricio Landuze.
Cuba, circa 1850.

En el litoral, en cambio, su presencia estuvo vigente durante mucho tiempo, al ser, como dijimos, componente indispensable de la Semba. Partiendo de los registros tomados en nuestra zona, en 1908 el periodista López Prieto, cuyo trabajo ya hemos referenciado, habla del "bombo y los tambores de candombe", marcando la diferencia entre el gran tambor con el resto de los instrumentos de percusión que alimentaban el baile. Ertivio Acosta, por su parte, en los testimonios recabados de las familias afrodescendientes y otras personas de la ciudad de Resistencia, habla de "Tamboras", bombos de más de tres metros con parches en ambos lados que eran tensados mediante fogatas[65]. En efecto, eran numerosos los bombos utilizados exclusivamente para la celebración de San Baltasar.

Entre las descripciones recibidas se mencionan bombos o tamboras hechas a base de palo borracho (madera liviana) como de quebracho (madera extremadamente dura y pesada) que habían sido trabajados de forma prolija. El origen de las pieles utilizadas como parches, en tanto, es algo que todavía presenta inconsistencia en el relato. Sin embargo, teniendo en cuenta que el "auge" de los Cambá Candombes se dieron entre 1900 y 1930, para mediados de esta última década ya no se veían tambores de estas características. La primera razón era que los tamboreros, que no residían en la zona, traían sus propios tambores, llevándolos luego de la fiesta. Así también el fallecimiento de estos responsables y la falta de transmisión de la práctica fue motivo suficiente para que el bombo o tambora desapareciera tanto del festejo como del recuerdo de la población.

En 1963 se inició una investigación grupal llevada adelante por Ertivio Acosta, Raúl Cerruti y otros miembros de la Peña Nativa Martín Fierro, teniendo como objetivo confirmar la presencia de ritmos africanos en el Chaco[66]. Para ese entonces, las fiestas habían decrecido, quedando en Resistencia poco más de diez familias que, si bien conservaban sus imágenes, no todas llevaban adelante las celebraciones. Durante este trabajo, donde se relevaron tanto los puntos de festejo como las capillas y se documentaron los testimonios ya mencionados, Ertivio junto al grupo de investigadores fue derivado al barrio Cambá Cuá de la capital correntina referenciándose a este lugar como el punto de partida de los afros que habitaban en esta orilla del Paraná.

Sin embargo, en el barrio emblemático, con historia y contexto similar, se encontró una ausencia de bombos. Pocas personas recordaban su uso, realidad generada por la tendencia a invisibilizar los rastros del culto sincrético mediante la imposición de las formas católicas. Nuevas indicaciones derivaron al grupo hacia Empedrado, donde todavía se mantenía vigente no solo la Semba (ya denominada Charanda) sino también la tambora con la que era ejecutada.

[65] ACOSTA, E. (Agosto 25, 1980) "Candombes en el Chaco" - Diario El Territorio.
[66] PORTILLO, V. (sin fecha) "La historia de la Charanda" - Diario Norte.

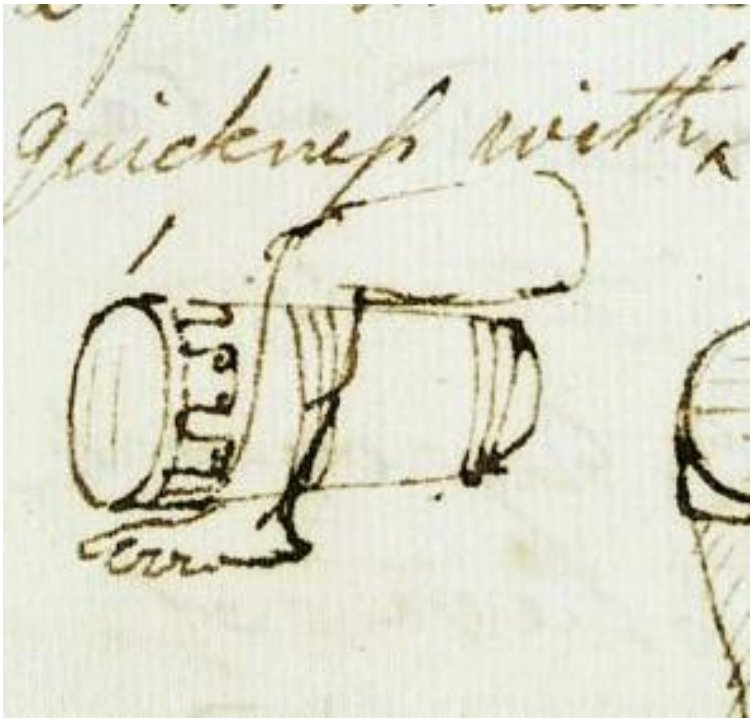


Ilustración de un tambor tocado en "Congo Square" del cuaderno de Benjamín Henry Latrobe. New Orleans, 1819.

De esta manera, el 6 de enero de 1965, Acosta junto a Mario Rodríguez llegaron a la localidad mencionada con el fin de registrar esta expresión de la cual, tal como lo manifestaba Ertivio, no se tenía noticias de su existencia en los círculos folklóricos del país.

"...la danza del santo o baile sagrado recién se inició a las tres de la tarde, cuando a un costado de la cancha de baile dos hombres, enancados en ambos extremos de un largo bombo iniciaron los golpes con sus manos sobre los tirantes parches para marcar el ritmo de la charanda o semba, como también la llaman los lugareños" [67].

En efecto, la tambora existía y todavía estaba en uso, aunque la ejecución de esta se reservaba solo para la fiesta, conservando la característica de tambor de religión, consagrado y destinado solo para el Santo u Orishá. En el caso del Chaco, no se recordaban datos exactos sobre los instrumentos. La situación de Empedrado no era muy diferente ya que Rufino Wenceslao Pérez, persona responsable del instrumento y el toque, había recibido el tambor como herencia, desconociendo su historia y raíz. Quereilhac de Kussrow en "La fiesta de San Baltasar" (obra ya citada), quien visitó la localidad en 1970 y 1972, manifestaba en su obra que la presencia del bombo había despertado una curiosidad en cuanto a su procedencia, desde cuando lo tenían y como lo tocaban, pero no había podido aclarar ninguno de los interrogantes, más allá de una descripción detallada sobre su forma física.

Del trabajo de campo realizado en 1974 por Yolanda Velo y Elena Hermo, licenciadas del Instituto de Musicología "Carlo Vega", se pudieron obtener mayores detalles, aunque todos elaborados a partir de la apreciación y las consultas reiteradas por parte de este grupo de trabajo. En base a lo registrado, se pudo saber que la madera de la tambora sobreviviente era de palo santo y que la misma había sido traída de Paraguay, aunque se desconocía el año y contexto del acontecimiento. Así también, se insistía en nombrar al instrumento como bombo en lugar de tambora[68], algo que tampoco tiene explicación. El antropólogo Fernando Ortiz, sin embargo, relacionaba a la feminidad del vocablo "tambora" como un resultado del bozal, habiendo aprendido el africano a manejar un solo artículo singular como prefijo, de la misma forma que sucedía en las lenguas bantúes. Por ello, terminar las palabras en vocal les era más fácil, dando como resultado convertir en femeninas las palabras que antes eran masculinas, prefiriendo decir tambora antes que tambor[69].

En el caso de la técnica constructiva o interrogantes sobre las

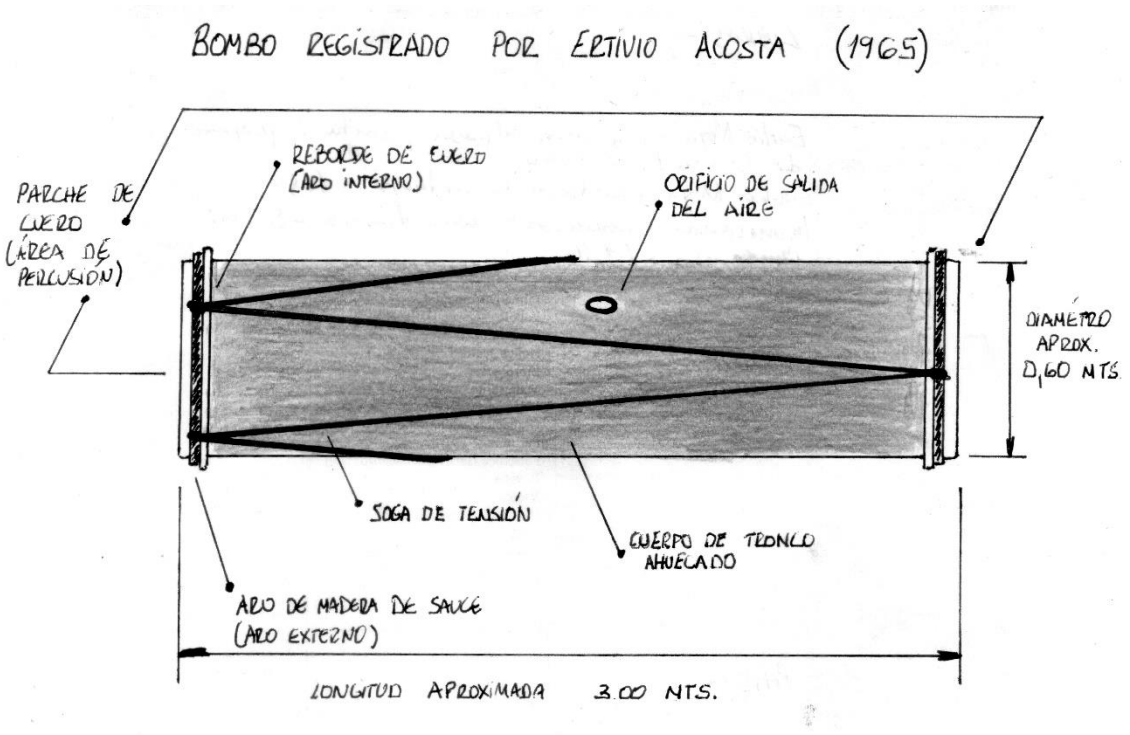
[67] ACOSTA, E. (Enero 6, 1993) en "La charanda, último candombe afro-guaranítico del 6 de enero" - Diario Norte.
[68] VELO, Y. - HERMO DE GOLDBERG, B. (1974) "Informe Preliminar. Viaje N° 103" - Instituto Nacional de Musicología.
[69] ORTÍZ, F. (1953) en "La bomba de Puerto Rico. Asomante 2" - Asociación de Graduadas de la Universidad de Puerto Rico.

mismas tampoco habían podido indagar con profundidad. El hecho es que, además de su forma obtenida, claramente, por el ahuecado de un tronco, la técnica de afinación mediante sogas era diferente a los tipos de tambores conocidos en la región, los cuales habían pasado por un proceso de clavado y templado por calor hasta llegar a un sistema de tornillos (herrajes) para una afinación mecánica. En efecto, entre los instrumentos de percusión existentes solo el bombo de Empedrado y el bombo legüero, valga la redundancia, compartían esta forma de tensado. Su origen aparente, no obstante, remite a algunas zonas del Congo, de donde fueron traídas estas prácticas que luego se replicaron en algunos lugares de Centroamérica[70] y América del Sur, aunque son necesarios otros elementos más para llegar a esta confirmación. La forma abarrilada del tambor también presentaba interrogantes, desconociendo la necesidad de tener dos tamaños de boca diferentes y su finalidad en el sonido obtenido (dos tonalidades), captando la atención final el hueco u orificio de salida de aire que era por donde, según los dichos de la zona, salía "la voz" del Santo.

La evolución de este instrumento, por consecuente, también se debía a los procesos de transculturación que mencionábamos. En el caso de Empedrado, la única tambora encontrada (o sobreviviente) posee una longitud superior al metro por solo unos pocos centímetros, en tanto así que la diferencia en diámetro de ambas bocas le da su característica forma. Queda entonces saber si esto fue una readaptación de la tambora larga descrita en los testimonios obtenidos tanto en Empedrado como en Chaco o bien la misma era ya un instrumento diferente, representando en este caso otro modelo del mismo tambor.

En este contexto, otros cambios en el aspecto sí son posibles de entender ya que respondieron a mejoras de uso, mantenimiento y principalmente su traslado, originándose de esta manera los cambios apreciadas, como es el caso del reemplazo de aros de madera de sauce por aros de hierro. Otras alteraciones del bombo de Empedrado como la elevación que se le dio hace ya algunas décadas (pasando de ser tocado sobre el suelo como se hacía desde los tiempos antiguos, a ser colocado sobre una tarima fija y luego una móvil) sí resultan significativos, teniendo en cuenta la parte espiritual que fundamentaba el contacto directo del tambor con la tierra.

[70] AYESTARÁN, L. (1967) en "El tamboril uruguayo. Música en las Américas" - Indiana University.



lustración del bombo documentado por Ertivio Acosta.
Archivo del autor.

En la actualidad, la tambora de la Semba continúa siendo un instrumento particular para el folklore regional, aunque sus variantes se pueden encontrar también en expresiones afrobrasileras como el Batuque de Umbigada, una danza espiritual. En esta manifestación está presente el "tambú", tambor de iguales características que el bombo, pero con un solo parche, requiriendo por ello un solo tocador y permitiendo que en la parte libre del cuerpo se pueda acomodar otro ejecutante encargado de percutir dos palillos contra el cuerpo del tambor. La danza del Batuque de Umbigada también guarda similitud con el armado de filas y el contrapunto, pero con el agregado del "choque de ombligos", como sucede en la ombligada del candombe afrouruguayo. El tambú es también parte del Jongo, otra danza afrobrasilera consistente en "pontos" o cantos espirituales. En ambos casos, a este tambor se lo acompaña con un tambor agudo, respetando así el dúo que era ejecutado durante las danzas africanas antiguas.

Otro de los ejemplos significativos es el "Carimbó", tambor de las mismas características que se utiliza para la danza y toque homónimo. Este instrumento, en cambio, tiene procedencia de la tribu tupí-guaraní que habitó la región amazónica del Brasil y fue registrado por primera vez en 1767, cuando el jesuita Frei João Daniel lo encontró entre los Tupinambás[71]. La evolución posterior, no obstante, se dio de igual forma que en otras expresiones, donde la fuerte influencia africana (más específicamente del Batuque) fue la responsable de dotar a esta manifestación con componentes representativos[72].

[71] COSTA, J. (2010) "Cantando e contando história: um estudo do Carimbó em Belém do Pará no período de 1970 a 1980" - Universidade Estadual Vale do Acaraú.
[72] DE JESÚS, M. – SILVA FERREIRA, R. (2019) en "Carimbó. Um movimiento cultural brasileiro. V Seminário de Ensino e Pesquisa em danca. Corpo, som e movimiento" - Faculdade de Educacao Física e Danca, Universidad Nacional de Goias.

El presente trabajo integra la serie CUADERNOS editado en julio del año 2024 por La Sociedad del Tambor Asociación Civil. Resistencia, Chaco, Argentina.

SERIE CUADERNOS

CUADERNO 1
Los Cambá Candombes: Ensayo sobre el trabajo de campo de Ertivio Acosta.

CUADERNO 2
Ya llega el día Charanda: Estudio y recopilación de la danza afroguaranítica.

CUADERNO 3
Que toquen un Chamamé: la expresión guaraní como medio de culto.